

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ COMO PERSONAJE EN LA DRAMATURGIA MEXICANA (1876-2000)

Octavio Rivera Krakowska*

Resumen

Entre los años 1876 y 2000 sor Juana Inés de la Cruz ha sido el personaje protagónico, aparece brevemente o se alude a ella —a través de su poesía o su prosa— en por lo menos dieciocho obras dramáticas publicadas en México y escritas por dramaturgos mexicanos o radicados en nuestro país. En este texto se hace un recorrido cronológico en torno a algunos aspectos de las imágenes que de sor Juana se han ofrecido en la dramaturgia mexicana de más de un siglo y, a través de ellas, de modo paralelo, se observan algunas facetas del concepto de mujer que propone cada época.

Abstract

Between 1876 and 2000, Sor Juana Ines de la Cruz has been the main character, appears briefly or she is alluded to —through her poetry or her prose— at least over eighteen dramatic works published in Mexico, written by Mexican dramaturges and by people living in our country. This text is a chronological journey around some aspects of Sor Juana's images that have been featured in the Mexican drama over a century and, through them, in parallel, there are some aspects of the woman concept she proposes each time.

Palabras clave / Key words: dramaturgia mexicana, personaje femenino, teatro y sociedad, sor Juana Inés de la Cruz / Mexican drama, female character, theater and society, sor Juana Ines de la Cruz.

Como sabemos sor Juana Inés de la Cruz escribió para el teatro autos sacramentales, comedias, un sarao y una buena cantidad de loas y sainetes que acompañaron en algunas ocasiones la es-

* Profesor titular de tiempo completo de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana.

cenificación de sus propias piezas y, en otras, las puestas en escena de autores dramáticos españoles, sus contemporáneos, representadas en el Palacio Virreinal de México.

Algunos investigadores han encontrado, o querido encontrar, aspectos de su vida personal en muchos de sus innumerables versos, o ciertas semejanzas entre el discurso de algún personaje de las obras dramáticas de la monja y la imagen de su propia vida y avatares. Así, se encuentran parecidos entre la doña Leonor de *Los empeños de una casa* con la joven Juana o Inés, dama de la corte de los marqueses de Mancera o entre el argumento sobre la nobleza adquirida mediante los actos personales y no como producto de la sangre en el Teseo de *Amor es más laberinto*.¹

Sor Juana, por supuesto, no fue ajena al teatro y es muy posible que haya disfrutado enormemente escribiéndolo, aunque lo haya hecho por encargo, según ella misma dice.² Además, no resulta descabellado suponer que pueda aludir a sus experiencias personales, transformándolas en literatura, mediante las palabras de los personajes de sus obras dramáticas o en las voces líricas de sus versos. Algunos dramaturgos, a su vez, se han acercado a la vida y la obra de sor Juana y han construido obras en donde ofrecen interpretaciones de pasajes de su vida en los que ella puede ser el personaje protagonista o aparecer brevemente o, incluso, ser evocada a través de su poesía o su prosa.

La vida y la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, a partir de fines del siglo XVII y hasta la fecha, han pasado por diversas etapas de exaltación, simple alusión o menosprecio. Francisco de la Maza lo advierte de la siguiente manera:

¹ Una de las primeras menciones del asunto, sobre las palabras de Leonor, procede de 1837. Dice De la Maza: “En la revista *El Mosaico Mexicano o Colección de Amenidades Curiosas e Instructivas publicada en México por Ignacio Cumplido*, encontramos en el tomo segundo, perteneciente al año de 1837, una breve biografía escrita por autor anónimo”, Francisco de la Maza (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*, p. 347. Y en la biografía reproducida por De la Maza se señala: “Ella misma en su comedia titulada: “Los empeños de una casa”, hace alusión de sí, en persona de una dama, en los términos siguientes: Inclíneme a los estudios / Desde mis primeros años, [...] / Con peligro del peligro / Y con el daño, del daño” (*ibid.*, pp. 350-351). Sobre el valor de los hechos más que la cuna del nacimiento, ya José María Vigil en 1874, cita los versos de Teseo en Amor (*ibid.*, p. 464).

² Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, vol. IV, México, FCE, 1951-1957, pp. 470-471.

Si utilizáramos un diagrama de los juicios críticos que se han dicho sobre Sor Juana Inés de la Cruz desde hace tres siglos, veríamos con sorpresa que es un esquema mixtilíneo, con curvas y rectas, como una moldura barroca. Comienza con la curva ascendente del aplauso de sus contemporáneos y baja después, en el siglo XVIII, para hacerse una recta, la de la indiferencia o la cita de paso, interrumpida por las curvas o picos de algunas egregias excepciones; baja aún más, en curva descendente, la de la incomprensión y el insulto, en el siglo XIX, para luego volver a surgir en altura, en otra curva ascendente, parabólica, hasta ahora incontenible, que se inicia en el mismo siglo XIX y continúa en el XX.³

Así, la figura y la producción literaria de sor Juana empezó a despertar el interés de poetas y estudiosos, particularmente, en los últimos años del siglo XIX, y se intensificó a partir de la publicación de sus obras completas, a cargo de Alfonso Méndez Plancarte, entre 1951 (año convenido para la conmemoración del tercer centenario de su nacimiento) y 1957; y de la edición, en 1982, de la controvertida *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* de Octavio Paz. A lo largo del siglo XX y hasta nuestros días se ha ido tejiendo una nutrida lista de acercamientos, tanto desde el punto de vista de los estudios literarios, como de producciones artísticas (música, teatro, narrativa, pintura, ópera) que se inspiran en la prodigiosa obra, la inteligencia, las incógnitas sobre su vida, el espíritu de lucha, talento y belleza, entre otros aspectos, de sor Juana Inés de la Cruz.

En el caso de la dramaturgia mexicana en que aparece sor Juana, hasta este momento, he localizado dieciocho obras dramáticas publicadas.⁴ La primera de ellas, debida a la pluma de José Rosas Moreno, se estrenó con éxito en 1876 y vio su primera edición en

³ Francisco de la Maza (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*, México, UNAM, 1980, p. 25. Sobre la evolución del reconocimiento de la obra de sor Juana, véanse también la “Introducción” de Antonio Alatorre, en Amado Nervo, *Juana de Asbaje*, pp. 9-27, y, especialmente, Antonio Alatorre, *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*.

⁴ En este trabajo sólo he tomado en cuenta las obras publicadas en México. Es muy probable, por supuesto, que más de una obra en torno a la vida de sor Juana, que la incluya como personaje, que aluda a ella o a su obra, no esté en este listado. Sobre sor Juana existe un número considerable de obras dramáticas y teatrales realizadas fuera de nuestro país. Véase, entre otros trabajos, el de Frederick Luciani, “Recreaciones de Sor Juana en la narrativa y teatro hispano/norteamericanos, 1952-1988”, en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, pp. 395-408.

1882.⁵ En el siglo XX encontramos tres obras en los primeros 60 años (1901-1960); tres en la veintena que va de 1961 a 1980 y la lista más numerosa, de once obras, en la etapa que corre de 1981 a 2000.⁶ De este último periodo, el momento más fecundo se localiza en torno a la celebración, en 1995, del tercer centenario del fallecimiento de la monja.⁷

⁵ Yolanda Bache (ed.), *Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia. XVIII. Dramas románticos de tema novohispano (1876-1882)*, núm. 9, p. 83.

⁶ En el conjunto de obras, seis han sido escritas por mujeres (se trata de las piezas elaboradas después de 1960). Algunas llevan en el título alusiones al nombre de sor Juana, ya sea como se le conoce “Sor Juana Inés de la Cruz” o, de manera más familiar, las que la llaman “Sor Juana”, “Juana” o “Inés”; y dos emplean en el título versos de la monja o versiones de los mismos: *Este amoroso tormento* de Ángela Galindo o *Engaño colorido con títeres* de Emilio Carballido.

⁷ Las conmemoraciones en el tricentenario de la muerte de sor Juana dieron lugar también a varias puestas en escena. Hasta donde tengo noticia, de las dieciocho obras dramáticas en la lista, sólo se llevaron a escena la de Margarita Urueta (*El teatro en México: bianuario 1994-1995*, ficha 306, p. 90) y la de Adam Guevara (“Ángel de mi guarda”, en *Siete obras de teatro*, p. 451). Las obras teatrales sobre la figura y la obra de sor Juana, en aquellos años —entre 1990 y 1996—, crearon textos que, al parecer, no se han editado, *La condesa llegó a las cinco* de María Luisa Medina, por ejemplo. Varias de ellas, entre 1994 y 1995, optaron por escenificar su poesía, especialmente la proveniente de la sección que en la edición de Méndez Plancarte se denomina “lírica personal”, o algún poema religioso (Alfonso Méndez Plancarte [edición, prólogo y notas], *Sor Juana Inés de la Cruz, Obras completas*), entre ellas: Mauricio Jiménez (dir.), *Es más laberinto*, de Mauricio Jiménez y Erando González, *Teatro en México 1990-1991, Bianuario*, p. 107; *Funesta*, Arias de Marcela Rodríguez basadas en textos de sor Juana Inés de la Cruz, dir. y esc. Jesusa Rodríguez; dir. musical Juan Trigos, *El teatro en México. Bianuario 1994-1995*, p. 105; “*Primero sueño*” de Sor Juana Inés de la Cruz. Lectura y presentación de José Luis Ibáñez, *ibid.*, p. 123; *Versos, Poesía de Sor Juana Inés de la Cruz*, dir. Germán Castillo (1995), *ibid.*, p. 135; *Camino... cruz de mezquite*, adap. de textos de sor Juana Inés de la Cruz y Elías Nandino y dos cuentos de Antonio Retana, dir. Simón Antonio Retana, *ibid.*, p. 203; *La condesa llegó a las cinco*, aut. y dir. María Luisa Medina, *ibid.*, p. 90; *El sueño de Sor Juana*, de Emmanuel Novelo y Francisco Hoyos, dir. de Rubén Rodríguez, (1995) [Nueva versión de *Sor Juana sin hombres* (1993) dir. Roberto Ríos “Raquí” de Francisco Hoyos y Raúl Rangel, dir. Raki, *ibid.*, p. 127-128]; *Dulce ficción*. Basada en el soneto “Sombra de mi bien esquivo” de Sor Juana Inés de la Cruz. Texto dramático y dir. Magda González, *ibid.*, p. 206. Como parte del homenaje, en México, en 1995, a nivel del teatro profesional, parece que de las obras dramáticas de la monja sólo se montó *Amor es más laberinto*, *ibid.* p. 82. Antes, en 1951, con motivo del tercer centenario de su nacimiento, se puso en escena *Los empeños de una casa*, en el Palacio de Bellas Artes, véanse Enrique de Olavarria y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, vol. v, p. 3597, y Antonio Magaña-Esquivel, *Medio siglo de teatro mexicano (1900/1961)*, p. 122.

Con las dieciocho obras editadas,⁸ aquí enlistadas, en esta mi primera aproximación al tema, haré un recorrido cronológico en torno a algunos aspectos de las imágenes que de sor Juana se han ofrecido en la dramaturgia mexicana de más de un siglo y, a través de ellas, de modo paralelo, observar algunas facetas del concepto de mujer que propone cada época. Sería útil, más adelante, con estos ejemplos, detenerse en las relaciones entre el desarrollo de los estudios sobre la vida y la obra de sor Juana y su incidencia en la dramaturgia que la trata, entre otros asuntos de interés.

Las fuentes documentales

Cuando se ha tratado de construir un acercamiento biográfico, y en el caso que nos ocupa, dramático, a la vida de sor Juana, las fuentes suelen ser básicamente dos. En primer lugar, está la *Respuesta a Sor Filotea*, escrita por la propia sor Juana⁹ y, la otra, la *Vida* compuesta por Diego Calleja aparecida por primera vez como “aprobación” en el volumen *Fama y obras póstumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana*, editado en Madrid en 1700.¹⁰ Ambos documentos ofrecen información que ha sido revisada e interpretada en numerosas ocasiones y que dejan infinidad de espacios en blanco y, por tanto, abiertos, sobre la vida, intereses e ideas de la monja. Estos vacíos han resultado inquietantes y fructíferos para sus biógrafos y se han convertido en zonas en donde, con frecuencia, tanto ellos, como los dramaturgos, han construido pasajes y razones de la vida de sor Juana. Entre los que han suscitado especial atención están los de los años que pasó en el palacio virreinal y las razones de su decisión por la vida religiosa. Su obra poética, por otra parte, también ha originado suposiciones sobre su vida personal.

Sor Juana, en la *Respuesta...*, no hace ninguna referencia a la etapa de su vida en palacio. La escasa información que se posee (el

⁸ Agradezco la gentileza de la información y ayuda para la localización de las obras que cordialmente me brindaron Jacqueline Bixler, Jesús Téllez, Rossy Mischne, Arturo Tovar y Jorge Luisillo.

⁹ Sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, pp. 440-475.

¹⁰ Darío Puccini, *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*, pp. 10-11. La *Vida* de Calleja se publicó como apéndice en Amado Nervo, *Obras completas. Volumen VIII. Juana de Asbaje*, pp. 189-205. La *Vida* también se puede consultar en Nervo, *Juana de Asbaje*, pp. 149-161 y en Diego Calleja, S. J., *Vida de Sor Juana*, 1996.

gusto con el que fue recibida en la corte, el cariño de la virreina, y la anécdota del examen al que fue sometida) procede del texto de Calleja.¹¹ El sacerdote, inmediatamente después de este asunto, habla de las virtudes intelectuales de Juana, del peligro que despierta su belleza física entre los “necios”, de la negativa de Juana a “las licencias del matrimonio”,¹² y de su decisión de dedicarse a la vida religiosa pues “no podía hallar paz en el mundo”, deseo aparentemente intempestivo -para muchos de sus biógrafos, no para Calleja.¹³ Sor Juana, considera su decisión, como la mejor opción que se le ofrecía a su “inclinación a las letras” y al don divino de la “luz del entendimiento” que poseía, como medio para “sepultarlo” y “sacrificarlo” “sólo a quien me lo dio”,¹⁴ todo ello sumado a “la total negación que sentía por el matrimonio”.¹⁵ Estos temas, como se ha señalado, han dado lugar a múltiples reflexiones entre los estudiosos –mismas que dejaremos de lado por ahora–, y son asuntos tratados en muchas de las obras dramáticas dedicadas a la vida de la monja.

Las obras desde 1876 hasta 1960

Un primer corte convencional en el conjunto de las obras que considero –y que abarcaría de 1876 a 1960–, incluye la de Rosas Moreno (1876), la de Jiménez Rueda (1917), la de Granja Irigoyen (1922) y la de Salvador Novo (1956).¹⁶ Las tres primeras se acercan a la vida en palacio y a las razones del ingreso a la vida religiosa de sor Juana, mientras que la de Novo construye un diálogo sobre varios temas entre sor Juana y Pita Amor.

Los acercamientos biográficos a sor Juana en el siglo XIX fueron ávidos en hablar sobre su vida en palacio. Así, entre 1817 y 1837, las escuetas palabras de Calleja “[...] se dedicó a servir a Dios en una clausura religiosa, sin haber jamás amagado su pensamiento a dar oídos a las licencias del matrimonio [...]”¹⁷ se transformaron para sus biógrafos en ofrecimientos reales de matrimonio a Juana, e

¹¹ A. Nervo, *op. cit.*, p. 193.

¹² *Ibid.*, p. 195.

¹³ A. Nervo, *op. cit.*

¹⁴ Sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, pp. 444-445.

¹⁵ *Ibid.*, p. 446.

¹⁶ Entre paréntesis aparece el año de composición, estreno o primera edición de la obra.

¹⁷ A. Nervo, *op. cit.*, p. 195.

indican que “solicitaron su mano con empeño hombres muy distinguidos”¹⁸ y desembocaron en un texto que, en 1851, afirmaba:

[...] nadie extrañará ciertamente que aspirasen a la mano de Juana Inés gran número de jóvenes de las primeras casas de México; uno entre éstos supo inspirar a la joven poetisa una viva pasión; sin embargo, Juana Inés tuvo la desgracia de perderle cuando iba a unirles un lazo indisoluble y desde entonces sólo pensó en el retiro, con el fin de mitigar sus penas.¹⁹

Otra biografía de sor Juana (1853), insiste en que “acaso su repentina vocación reconoció por origen alguna ilusión desvanecida”,²⁰ la señala como razón del ingreso al convento y agrega que, aun cuando no hay documento que avale esta suposición, la propia poesía de la monja es lo suficientemente sugerente como para negar que haya experimentado el amor humano.²¹

Entre 1862 y 1875 aparecen varias obras con distinto rigor y dedicación que hablan sobre sor Juana y su obra. De entre ellas, quizá la más importante es la de Juan León Mera, el primero que publica un amplio estudio sobre su obra (1873). No obstante el cuidado de Mera en la información que maneja, propone, con reservas, por primera vez, quizá, que el infortunio de Juana al perder al pretendiente, consistió en la muerte del amante. Esta idea se mantuvo en los diccionarios todavía en 1890. Antes, en 1874, en la velada literaria organizada por el Liceo Hidalgo en honor de sor Juana, José María Vigil opina que la doncella tomó el velo pues vivió en una época que no entendía sus intereses, y Francisco Sosa mantiene que lo

¹⁸ La biografía de Beristáin, de 1817, dice: “Lejos de ella ensoberbecerse por sus conocimientos y por los aplausos de que se veía colmada, aborreciendo el estado del matrimonio, que se le propuso varias veces con ventajas, concibió el pensamiento de entrarse monja” (Maza, 339); Tadeo Ortiz, dice en 1832 “[...] mas la modesta Inés, lejos de envanecerse por los aplausos merecidos a sus conocimientos, viendo con indiferencia y desinterés el estado de matrimonio que se le propuso con ventajas, se decidió a encerrarse en un claustro [...]” (*ibid.*, 345); y un Anónimo de 1837, en la revista *El Mosaico Mexicano o Colección de Amenidades Curiosas e Instructivas* publicada en México por Ignacio Cumplido, “A esta joven galana y discreta, no era posible que faltasen adoradores; así que se le ofrecieron buenos partidos, solicitando su mano con empeño, hombres muy distinguidos, pero ella prefirió la vida monástica al matrimonio, con ánimo de consagrarse a las letras” (*ibid.*, 349).

¹⁹ *Ibid.*, p. 365.

²⁰ *Ibid.*, p. 373.

²¹ *Ibid.*, pp. 373-378.

hizo por miedo al mundo y a las leyes humanas, renunciando a “la ley santa del universo”, es decir, al amor, al hombre, a los hijos, al amor maternal.²² En relación con este tipo de información señala Tenorio:

Durante buena parte del siglo XVIII la *Vida* del padre Calleja y la *Respuesta a Filotea* fueron el dique que contuvo las mentiras y los fantaseos. Pero en el siglo XIX, cuando ya no se leían ni la *Fama* ni los otros dos volúmenes, ya no hubo freno a la fabulación. La gran iniciadora del montón de mentiras fue la *Biographie universelle* de 1819, en la que sin ningún empacho se dice que sor Juana nació en 1614; que un tío materno muy preparado se encargó de su educación; que perdió a su enamorado cuando estaba a punto de casarse; que cuidó con piedad cristiana a sus padres hasta que murieron, momento en el cual entró al convento de las jerónimas; que murió de un ataque de apoplejía el 22 de enero de 1695; que publicó sus *Poesías* en Madrid en 1670. Todos estos errores pasaron a varios *Diccionarios* enciclopédicos como el de Narciso Oliva (1831), Vicente Díez Canseco (1844), Francisco de P. Mellado (1846) y José Domingo Cortés (1875); al volumen *Mujeres célebres de España y Portugal* de Juan de Dios Rada y Delgado (1868); al manual *Literatura americana* (1879) del guatemalteco Antonio Batres Jáuregui.²³

En esta atmósfera, Rosas Moreno concibió *Sor Juana Inés de la Cruz* (estr. 1876).²⁴ El drama en tres actos y en verso muestra a la joven doncella durante su estancia en el palacio virreinal. En la anécdota, la futura monja, que aquí lleva el nombre de Inés, ha conocido, en el campo, a un hombre que la ha defendido de un ultraje. El caballero le declara su amor y ella le corresponde. En el palacio, la doncella confiesa este amor a su amiga, la virreina, sin que ninguna de las dos sepa que el caballero a quien ama Inés es el virrey, a quien Inés aún no conoce. La primera en enterarse de la identidad del amante es la virreina, quien con dulzura, y sin revelar sus verdaderos motivos —alejar a su esposo de la joven—, le pide a su marido que regresen a España, en donde él podrá volver a ver a su padre a

²² *Ibid.*, pp. 478-479.

²³ Martha Lilia Tenorio, “Sor Juana a través de los siglos”, pp. 505-522.

²⁴ José Rosas Moreno, “Sor Juana Inés de la Cruz”, *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. XVIII. Dramas románticos de tema novohispano (1876-1882)*, pp. 61-83.

quien adora. Presa del conflicto en que se encuentra, el virrey accede a la petición de su esposa. Inés se entera de la verdadera personalidad del caballero y, aunque su mano ha sido concedida por su padre a un gallardo y honesto joven de la corte, la obra concluye cuando Inés desengañada declara que ha decidido morir para el mundo y, como religiosa, tomar el nombre de sor Juana Inés de la Cruz. En la obra interviene un malvado caballero que para vengarse del virrey por un antiguo agravio, urde gran parte de las peripecias que complican el asunto y contribuyen a mantener la atención del público.

La pieza, en la ideología de los dramas de fines del siglo XIX, desarrolla, como vemos, el conflicto en el matrimonio alterado por la infidelidad del marido quien se debate entre el amor y el deber, matrimonio que salva la esposa amorosa y honesta que desea mantener la vida de la familia. Por su lado, la joven hermosa, inteligente, talentosa y burlada elige el convento para sanar su alma en el amor a Dios, lejos del contacto con el mundo y la perfidia de los hombres. La obra censura la infidelidad masculina, promueve el amor conyugal y las virtudes del matrimonio, avalados por las posiciones de la virreina e Inés, mujeres que rebozan y derraman decencia y virtudes.

Lejos de pretender “verdades” históricas en la ficción dramática, cuestiones que, por otra parte, no entran en el propósito de este estudio, creo conveniente señalar que la dramaturgia histórica de la época era cautelosa en el cuidado de la “verdad”, aprovechando una que otra licencia. La anécdota de la pieza de Rosas Moreno es el resultado de información disparatada, la propia de los diccionarios biográficos de la época, y de suposiciones del autor. Entre otros asuntos: Inés toma los hábitos como producto de una pasión desgraciada, Rosas Moreno confunde y mezcla a la pareja de virreyes, (¿de modo intencional?) durante el periodo de Juana en palacio (los marqueses de Mancera), con los virreyes de quien fue amiga, una vez en el convento (los marqueses de la Laguna),²⁵ y además, histó-

²⁵ Así, aparecen “María Luisa, Condesa de Paredes” —cuando en realidad debía ser Leonor Carreto, marquesa de Mancera— y el “Conde de Mancera, marqués de la Laguna” cuando se trataba de Antonio Sebastián de Toledo Molina y Salazar, marqués de Mancera. El marqués de Mancera gobernó Nueva España de 1664 a 1673. Su esposa fue Leonor Carreto, marquesa de Mancera. Reinaba entonces en España Felipe IV, como señala Rosas Moreno. Tomás Antonio de la Cerda y Aragón, marqués de la Laguna, gobernó Nueva España de 1680 a 1686, durante el periodo en Es-

ricamente improbable, aparece el padre de Juana, Pedro Manuel de Asbaje, en la corte, velando por un buen matrimonio para su hija.

Camino de perfección (1917)²⁶ de Julio Jiménez Rueda es una pieza íntima en tres cuadros en donde sólo hay dos personajes: Juana y su confesor Antonio Núñez de Miranda. Jiménez Rueda elige tres momentos cruciales de la vida de Juana: un desengaño amoroso y el ingreso al convento; la renuncia a la vida intelectual; el instante de la muerte. Para Jiménez Rueda, quien años más tarde publicó también una biografía de la monja,²⁷ la vida y las decisiones de Juana se encuentran inextricablemente unidas a la de su confesor y consejero. Él es quien le sugiere el convento para encontrar el amor de Dios, para curar el dolor de Juana por un amor no correspondido y por su intensa pasión por el estudio; él, quien la convence de dejar los libros para reforzar su fe en Dios, después del escándalo de la *Atenagórica*; él, quien, finalmente, conoce como nadie la turbulenta lucha interna de esa mujer y quien tiene la certeza de la salvación de su alma. En la obra de Jiménez Rueda, sor Juana renuncia constantemente a sus apetitos humanos: el amor, la alegría, el estudio, a favor de una dicha que sólo es posible en la muerte, en Dios, gracias, en el mundo de la obra, a la sabia conducción de un hombre.²⁸

Pocos años después, Agustín Granja Irigoyen rinde su tributo a sor Juana en *El tápalo de la virreina* (1922),²⁹ obra en un acto y en verso, que desarrolla algunos de los temas de la obra de Rosas Moreno: la vida en el palacio virreinal, lo que es decir amores, intrigas y superficialidad rodeando el espíritu delicado y prudente de la futura monja. Como Rosas, Granja intercala con los suyos propios, versos de sor Juana. De entre todos los pasajes poéticos, el momento climático es cuando Juana dice, en la conclusión de la obra –frente a los crueles y vanos cortesanos–, las conocidas redondillas, después de que ella misma ha sufrido una desilusión amorosa –razón por la cual decide entrar al convento–, y se entera de que una amiga suya, Rosa, dama de la corte, ha sido seducida y engañada por un caballe-

paña de Carlos II, fue esposo de María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes quien llevó el título de marquesa de la Laguna por su matrimonio.

²⁶ Julio Jiménez Rueda, “Camino de perfección (Tríptico de la vida de Sor Juana Inés de la Cruz)”, Julio Jiménez Rueda, *Sor Adoración del Divino Verbo*, pp. 81-110.

²⁷ J. Jiménez Rueda, *Sor Juana Inés de la Cruz en su época (1651-1951)*.

²⁸ Señala Alatorre: “[...] el P. Núñez era, a título personal, un fanático de la santidad.” Antonio Alatorre, “Sor Juana y los hombres”, p. 15.

²⁹ Agustín Granja Irigoyen, “El tápalo de la virreina”, Agustín Granja Irigoyen, *Trilogía dramática*, pp. 11-60.

ro quien la delata y desprecia públicamente por su ligereza. El escándalo en la corte es mayúsculo y Rosa es repudiada. La poeta, entonces, invita a Rosa a acompañarla en la reclusión del convento, en donde no sufrirán del abuso de los hombres. Las dos damas: Juana y Rosa son ejemplo de los dos tipos de mujeres que mencionan las redondillas. Como en piezas anteriores, para Granja Irigoyen, las opciones de vida de una mujer, en realidad parecen ser sólo una: el matrimonio, ya sea humano o divino.

Sor Juana y Pita (1956) de Salvador Novo³⁰ es una pequeña pieza que forma parte de un conjunto de “diálogos” entre individuos que no fueron contemporáneos, pero a los que podría unir algún interés de vida: Carlota charla con la Malinche; Cuauhtémoc con Eulalia Guzmán, sor Juana con Guadalupe Amor, la famosa “Pita Amor”. Pita busca a sor Juana para conocer la opinión de la monja-poeta sobre su propia producción poética, pues los críticos han encontrado en sus versos influencias de sor Juana. La monja, al tanto de las novedades de la modernidad, evade todo el tiempo el tema por el cual la busca Pita y prefiere hablar de sí misma, y de las ventajas y desventajas de su época. Se divierte con la visita de la joven poeta. Pita, en general respetuosa y, como Juana, vanidosa, le habla de su proceso creativo, de lo que otros opinan de sus versos. A Juana le tiene sin cuidado lo que digan de ella y de su obra, se encuentra más allá del mundo en donde a Pita sí le interesa el reconocimiento. En la elección de ambas figuras para establecer el diálogo, se descubre la admiración de Novo por la obra de las dos poetisas. Su pieza, ubicada en un espacio y en un tiempo indefinidos, el de la imaginación de su autor, aunque más cercanos al presente de Pita, contribuyó en su momento a la búsqueda de otros caminos de la dramaturgia en México, fuera del realismo y, en el caso de la figura de sor Juana, la enaltece, por primera vez en el teatro, como intelectual y como mujer, desatendiendo una vida personal de difícil penetración y quizá, desde el punto de vista del “diálogo”, inútil en la valoración de la obra artística.

Tres obras entre 1961 y 1980

En este periodo, se escribieron y publicaron dos obras con sor Juana como personaje principal y *El eterno femenino* (1973) de Rosario

³⁰ Salvador Novo, “Sor Juana y Pita”, en *Diálogos*, pp. 83- 104.

Castellanos, en donde sor Juana aparece brevemente.³¹ La primera de ellas, dividida en dos actos, es *Confesiones de Sor Juana Inés de la Cruz* (1969) de Margarita Urueta.³² En ella, Juana, unos años antes de su muerte, y como el nombre de la pieza lo indica, en confesión, relata al padre Núñez aspectos de su vida que explican lo que ella es en ese momento. Dramatúrgicamente, la obra emplea, por primera vez, en el caso de las obras revisadas, el recurso del personaje que, en el presente, evoca y reconstruye, en la escena, partes significativas de su pasado. La primera de ellas es el resbaladizo período en el palacio virreinal que ocupa todo el primer acto. Juana es llevada al palacio por Núñez de Miranda y presentada a los virreyes, quienes la reciben con entusiasmo. Su presencia despierta la envidia de las jóvenes de la corte y encuentra ahí el amor, aparentemente honrado, de un caballero de alto rango. Juana, a punto de viajar con él a España para casarse, se entera de que es hija ilegítima. Aconsejada antes por Núñez de la conveniencia de tomar los hábitos, la desgraciada noticia la decide por el convento. La pieza ofrece una variante a la razón de su decisión de hacerse religiosa: no es la desgracia amorosa, sino el temor o la certeza del rechazo ante su condición de hija habida fuera del matrimonio.

El segundo acto trata aspectos de su vida cotidiana en el convento, lo cual ocurre por primera vez en la dramaturgia que la tiene como personaje. Ahí es sancionada e incomprendida por la priora y otras monjas; se le obliga a escribir y a solicitar ayuda económica para el convento a la virreina; se le somete después a no escribir; se hace sospechosa de posesiones diabólicas; es presionada a desprenderse de sus bienes y es despreciada por el mundo eclesiástico. La obra de Urueta incluye, además de versos de la monja, un fragmento de una pieza dramática de sor Juana, la *Loa en las huertas*, que representan las jerónimas durante una visita de la virreina al convento.

Interesa observar que en esta obra, a diferencia de las anteriores, la figura de sor Juana es tratada en el terreno de la madurez de su vida intelectual y se exponen las vicisitudes de esta necesidad dentro del convento, aun cuando el desarrollo del tema no sea profundo.³³

³¹ Rosario Castellanos, *El eterno femenino*.

³² Margarita Urueta, "Confesiones de Sor Juana Inés de la Cruz", en *Teatro Mexicano, 1969*, pp. 99-160.

³³ La obra de Urueta ha sido llevada varias veces a los escenarios en México, a diferencia de las otras de esta recopilación y, como he señalado, formó parte de las puestas en escena del tricentenario de su fallecimiento dentro del circuito del teatro comercial en México.

En *El eterno femenino* (1973) de Rosario Castellanos, sor Juana interviene en una escena. La obra es una farsa sobre estereotipos femeninos en México: la mujer educada para casarse, la virginidad, su destino dentro del matrimonio, las relaciones con su propia familia y la del esposo, los estereotipos de la mujer profesionista y, en donde aparece sor Juana, los estereotipos de algunas mujeres sobresalientes en la historia de México. En el segundo acto, Lupita, el personaje principal, entra a:

[...] un museo de cera en el que, en una serie de nichos, se encuentran —representadas de la manera más convencional posible— la Malinche, Sor Juana, doña Josefa Ortiz de Domínguez, la Emperatriz Carlota, Rosario de la Peña y la Adelita. [Quienes] Resucitadas por el escándalo, salen de sus nichos.³⁴

La primera que habla es sor Juana, quien se queja de la persecución de que es objeto. Como Adelita no la conoce, Juana les propone a las demás mujeres que, para educar a Adelita, jueguen a la escuelita: “Cada una de nosotras escogerá un momento culminante de su vida. Y tú tendrás que identificarnos”, adivinanza a la que se somete a Lupita.³⁵ El asunto, según Juana, no es fácil pues:

[...] nos hicieron pasar bajo las horcas caudinas de una versión estereotipada y oficial. Y ahora vamos a presentarnos como lo que fuimos. O, por lo menos, como lo que creemos que fuimos.³⁶

Juana elige para presentarse a sí misma un suceso en el palacio virreinal, precisamente cuando se dispone a escribir un poema y debe suspender su labor pues la bulliciosa vida en el palacio no favorece su trabajo artístico e intelectual. Decide cortarse el pelo para castigarse y, como el pelo corto no conviene al traje femenino, se viste de hombre. Juana siente la presencia de alguien, es Celia. Apaga la luz y, en la oscuridad, se encuentra con ella. Celia piensa que está con un hombre, habla mal de Juana y confiesa que se ha entregado a un caballero. Celia segura de que ese “caballero” es la persona que la acompaña, le declara su amor. Juana prende una luz, Celia la reconoce, hay un momento de duda entre ambas:

³⁴ R. Castellanos, *op. cit.*, p. 85.

³⁵ *Ibid.*, p. 87.

³⁶ *Idem.*

Se contemplan un momento las dos, paralizadas por imanes contrarios: el que las atrae –lo que debe ser sugerido muy delicadamente– y el que las separa.³⁷

Después de esto, Juana decide dejar el mundo e irse “Adonde es / la inteligencia soledad en llamas”,³⁸ e insiste:

[...] yo no fui al convento ni por vocación ni por desengaño, sino por sentido práctico. No sé por qué se empeñan en inventar tantos motivos cuando yo dejé, muy claramente escrito en una carta, que ingresaba al claustro, más que atraída por esa forma de vida, empujada por “la total repugnancia que me inspiraba el matrimonio”.³⁹

En el mundo de la obra de Castellanos, como en el caso de Novo, Juana sabe lo que la historia ha dicho de ella y, aunque no lo reconoce, tampoco le interesa modificarlo. De alguna manera acepta las biografías que le han urdido. En el deseo de “presentarnos como lo que fuimos. O, por lo menos, como lo que creemos que fuimos”, Castellanos introduce, mediante la mujer vestida de hombre y en su encuentro con Celia, el discutido tema del lesbianismo de sor Juana. Subrayemos que en la farsa de Castellanos, que es un recorrido por los estereotipos de lo femenino, sea en sor Juana (icono de la mujer intelectual en la cultura mexicana) en quien desliza la cuestión homosexual y que, en las piezas dramáticas sobre la monja, sea la primera vez que queda sugerido el tema. La escena, con el juego del disfraz, la oscuridad y las confusiones es un homenaje a sor Juana y, por supuesto, a los recursos del teatro del Siglo de Oro que la misma monja empleó en sus comedias.

Carlos Elizondo publicó, en 1979, *La décima Musa. Homenaje en doce cuadros a Sor Juana Inés de la Cruz*.⁴⁰ La obra realiza un recorrido cronológico por la vida de sor Juana que se inicia, en el primer cuadro, inmediatamente después del examen a que fue sometida en el palacio virreinal y que concluye, en el doceavo, el día de su muerte en 1695. Elizondo intenta seguir con puntualidad la información que ofrecen la *Vida* de Calleja, la *Respuesta...* y otros documen-

³⁷ *Ibid.*, p. 107.

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁰ Carlos Elizondo, *La décima Musa. Homenaje en doce cuadros a Sor Juana Inés de la Cruz*.

tos, cuidadoso de no empañar en su drama las “verdades documentales” sobre la vida de sor Juana. Esto, sin embargo, no evita su propia recreación e interpretación de los sucesos.

Una vez más, la zona que se presta a la imaginación es la de su vida amorosa y la de los años en palacio. Elizondo, basado en varios de los sonetos “De amor y discreción” urde la trama de afectos y engaños con caballeros de la corte a quienes pone por nombre los que aparecen en los sonetos de la monja: Fabio y Silvio. Este último, herido por el deprecio de la joven Juana, descubre ante los virreyes los orígenes familiares de la doncella. La virreina, temerosa de que la corte se entere de que entre sus damas ha vivido una bastarda, le pide a Núñez que busque un lugar seguro para Juana, es decir, el convento.

Paso a paso, la pieza de Elizondo expone la vida de Juana, recoge su poesía, prosificándola, se habla de la representación de sus comedias, y las monjas ensayan uno de los sainetes de *Los empeños de una casa*. La vida en el convento se ve agitada por las constantes visitas: los virreyes, el arzobispo, don Carlos de Sigüenza y Góngora. En la relación con este último, Elizondo desarrolla otra de las interpretaciones de ciertos versos de sor Juana: una especie de nacionalismo que reivindica a la Nueva España frente a la Vieja. Juana señala el abuso del poder político y defiende al humillado pueblo mexicano que desgastado se levanta contra la corona en 1692.

Años más tarde, Elizondo retomó su obra y la publicó de nuevo con el título de *El sueño y la agonía* (1995).⁴¹ De los doce cuadros originales, la obra se redujo a siete y el autor eligió el recurso mediante el cual el pasado evocado se materializa en la escena. En la nueva versión hay menos personajes, se redistribuyen los parlamentos, se eliminan algunas interpretaciones (la de la virreina que solicita la reclusión de Juana en un convento) y se concentra en un asunto: Juana posee un espíritu de libertad que, a pesar de las represiones, se mantiene vivo y la proyecta hacia lo eterno.

⁴¹ Carlos Elizondo Alcaraz, *El sueño y la agonía. Obra dramática en siete cuadros, basada en la vida de Sor Juana Inés de la Cruz*. De acuerdo con el corte convencional que propongo, la segunda versión de la obra de Elizondo entraría dentro del último periodo, el que va de 1981 a 2000.

Las obras de 1981 a 2000

En 1982, narra Miguel Sabido, “[...] Tina Galindo, entonces directora del Teatro de la Ciudad me urgió a que pusiera una pastorela de teatro [...] Tomé un viejo texto que había puesto en el claustro de Sor Juana [...] y lo remocé”.⁴² Es muy posible que de ahí surgiera *Pastorela de Sor Juanita o virreinal* (¿1982?)⁴³ en donde Sabido imagina una sor Juana niña quien, con su abuelo, se une a los pastores para llegar a Belén. La trama, en términos generales, es la de la pastorela tradicional: los pastores reciben la noticia de que ha nacido Jesús y deciden ir a adorarlo, mientras los demonios encabezados por Satanás intentan desviarlos de su propósito. Los pastores, sor Juanita y su abuelo consiguen finalmente su objetivo ayudados por los ángeles. La pastorela está concebida como un gran espectáculo con derroche de escenografía, bailes, música, canciones, vestuario. En el texto se emplean fragmentos de algunos de los villancicos para las fiestas navideñas escritos por sor Juana. La obra, al incluir a sor Juana en una pastorela —una de las tradiciones teatrales más populares en México—, busca acercarla a un público más amplio, así como a una de las áreas menos estudiadas de su poesía.⁴⁴

Tren nocturno a Georgia (1994) de María Luisa Medina, es una obra que se arma en torno al interés de Dick, novio de Stephanie, por confirmar sus sospechas de que Samantha Heighs —profesora de literatura en la carrera de comunicación que él y su novia estudian en una universidad de lo que parece una pequeña ciudad en los Estados Unidos— es lesbiana, asunto al que Dick denomina su “[...] primer trabajo de investigación periodística”.⁴⁵ Induce y convence, entonces, a Stephanie para que seduzca a la profesora, acto al que accede la joven y que culmina con relaciones sexuales entre ambas, rela-

⁴² Miguel Sabido, “Pastorela de Sor Juanita o Virreinal”, Miguel Sabido, *El libro de las pastorelas*, p. 111. Alejandra Mendoza de Lira dice que Miguel Sabido “En 1982 logró una espectacular puesta en escena en el Teatro de la Ciudad, con Lucha Villa, el Mariachi Vargas de Tecalitlán, Lucila Mariscal y 50 bailarines”. Es muy probable que la *Pastorela de Sor Juanita...* fuera el texto de esta puesta en escena. Véase “La pastorela traspasa fronteras”, *El Universal*, 16 de diciembre de 2000 en http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_not=14190&tabla=espectaculos [Consultado el 01 de octubre de 2012].

⁴³ Miguel Sabido, *El libro de las pastorelas*, pp. 109-188. De esta obra hay una “versión 2003” publicada con el título de “Sor Juanita vs. los diablos panzones”. *Tramoya*, Nueva Época, núm. 79 (abril/junio) 2004, pp. 123-151.

⁴⁴ Véase Martha Lilia Tenorio, *Los villancicos de sor Juana*, p. 9.

⁴⁵ María Luisa Medina, “Tren nocturno a Georgia”, en *El nuevo teatro*, p. 530.

ciones de las cuales Dick, a espaldas de su novia y la profesora, logra obtener fotografías. El joven las hace públicas y el caso es llevado a los juzgados: Samantha es acusada de corrupción de menores, Stephanie declara que sufrió por parte de Samantha “[...] un abuso total y absoluto”,⁴⁶ Samantha expone que nada fue al azar, que tenía años urdiendo un plan de seducción y que Stephanie fue la “víctima perfecta”.⁴⁷ La profesora es condenada a diez años de prisión que se reducen a cinco por buen comportamiento.

La obra inicia cuando Samantha sale de la cárcel, recuerda el pasado inmediato —que ocupa como acción dramática la mayor parte de la pieza—, y decide dejar el sitio en donde todo este pasaje de su vida ha tenido lugar, y termina cuando está a punto de partir. Samantha espera en el andén de la estación de ferrocarril el tren que la aleje de la ciudad. Aparece, entonces, Stephanie quien viaja a Georgia a trabajar. La joven le dice:

Terminé una maestría en letras españolas. Hice mi tesis sobre Sor Juana Inés de la Cruz. Tengo un departamento y un empleo que me esperan en la Universidad de Georgia. Compré dos boletos de tren. Sale en el andén 21 en cinco minutos [...] Sé que me gusta la ópera, que con Wagner no hay escapatoria, que Mozart sublima nuestras almas, que aquel soneto de Sor Juana me sigue haciendo llorar y que Chopin me excita hasta el delirio. Sé que no puedo vivir más que en ese mundo [...] Pero quiero vivirlo contigo [...] Recuerda: el tren nocturno a Georgia.⁴⁸

Stephanie sale y Samantha permanece de pie en el andén, mientras “El escenario empieza a cubrirse de humo”.⁴⁹

Tren nocturno a Georgia es un juego dramático en donde la figura de sor Juana no interviene como personaje en la obra, se alude a ella, es un referente, la imagen de una poeta e intelectual de portentosa estatura. El punto de partida del que emerge la sor Juana subyacente en la obra es el soneto de la serie de los “De amor y discreción” cuyo primer verso es “Detente, sombra de mi bien esquivo”⁵⁰ enunciado por primera vez “con pasión”⁵¹ por Samantha en una de sus clases y, de nuevo, casi inmediatamente después, por

⁴⁶ *Ibid.*, p. 565.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 567.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 569-570.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 570.

⁵⁰ Sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, vol. I, p. 287.

⁵¹ M. L. Medina, *op. cit.*, p. 530.

Dick, también “con pasión”,⁵² después de que el joven ha expresado su propia interpretación del soneto de sor Juana como producto de una fantasía erótica de sor Juana con la marquesa de La Laguna. El soneto se escucha en escena una vez más, al concluir la obra, en esta ocasión en la voz de Stephanie.

De esta manera, en la obra, el soneto se convierte en una especie de “motivo”: fantasía erótica sublimada por el arte poético de sor Juana matizada por intermedio de la voz y las intenciones e intereses de quienes lo dicen (los tres personajes protagónicos) y el momento en que lo enuncian. Si para Samantha constituye oralmente la entrada al pasado, el detonador de los sucesos —es lo primero que ella dice cuando en la obra aparece el pasado— y es una extraordinaria manifestación artística de un momento de la pasión amorosa e instrumento de relajación en el proceso de seducción de un espíritu sensible, para Dick es una manera de retener, después de la masturbación, al objeto amado y deseado sexualmente y, sobre todo, en la interpretación que le da a Samantha sobre el poema durante la clase, la oportunidad de atacar, veladamente, a la profesora, a quien considera lesbiana, idea que también tiene sobre sor Juana. Para Stephanie, además de considerarlo una manera de ejercicio de la capacidad creadora del artista que teme el alejamiento de su propio espíritu creativo —su interpretación al inicio de la obra—, parece ser, de entre todas las expresiones artísticas que ha conocido con Samantha —particularmente la música—, la única, ligada a la poesía, que es símbolo del amor entre ellas. En la obra, la idea del lesbianismo de sor Juana se discute y resuelve con rapidez: “No hay ninguna prueba de que sor Juana haya sido homosexual”,⁵³ dice Samantha. El tema del lesbianismo aun siendo uno de los ejes de la obra, no es el central, no se detiene en discutir si sor Juana fue o no lesbiana. La obra se interesa, sobre todo, en los sentimientos y las relaciones humanas, en situaciones límite que presentan opciones en la vida de los individuos, opciones que pueden redefinirlos y que, en el caso de Samantha y Stephanie, de alguna manera, las enriquecen, les abren las puertas a vidas más coherentes con sus deseos y alegrías.

Como se ha dicho, 1995 fue un año fructífero en la producción dramática en torno a sor Juana. El Instituto Mexiquense de Cultura realizó diversas actividades. Entre ellas convocó a varios concursos en torno a la vida y obra de la monja. Uno de ellos sobre teatro, ade-

⁵² *Ibid.*, p. 531.

⁵³ *Ibid.*, p. 532.

más solicitó a Emilio Carballido la elaboración de una pieza dramática como parte del homenaje, el dramaturgo compuso *Engaño colorido con títeres* (1994-1995),⁵⁴ y desarrolló la vida de Juana en tres espacios escénicos: un altar barroco, un lugar vacío frente a él y un teatrino, en donde hay escenas con títeres. Así, Juana, en el presente, frente al altar, es espectadora de su pasado —que básicamente se desarrolla en el teatrino— o se relaciona con otros personajes, con títeres o con las figuras que adornan el retablo, que en la realidad o en la ficción poética formaron parte de su vida. La pieza inicia con los sucesos a partir de la publicación de la *Atenagórica* y hasta la muerte de la monja, en ese lapso sor Juana enfrenta su pasado. La obra, dividida en dos partes, elige la primera para exponer, básicamente, la vida en palacio y la segunda para los años en el convento.

De nuevo se inquiera en torno a las razones de su ingreso a la vida religiosa. Carballido supone que los virreyes obligan a “Silvio” a contraer matrimonio con Juana para lavar la ofensa que le ha hecho seduciendo ante los ojos de la doncella a otra mujer. Juana les pide que no lo hagan, pues eso le ha servido para convencerse de que no quiere estar ligada a hombre alguno y que tomar los hábitos —contra de la voluntad de quienes la rodean, incluso contra su propia voluntad—, es la única opción que desea para hacer su vida.

En la segunda parte, Juana ya es jerónima y en el convento se prepara una recepción para los virreyes en donde tendrá lugar una representación de la *Loa en las huertas*. Este teatro en el teatro —como han hecho Urueta y Elizondo— ocupa una buena sección de la segunda parte. Después de la representación Juana es presentada a la condesa de Paredes. Ambas quedan prendadas una de la otra. Carballido amplía el motivo apenas sugerido por Castellanos: la atracción entre mujeres. En su obra no sólo se trata de miradas. Entre Juana y la condesa hay caricias y palabras, exaltación y dolor. En el juego de la escena, Carballido contrasta el mundo exterior agresivo que rodea a Juana —representado sobre todo por crueles títeres o figuras del altar—, con su vida interna y sus afectos, representados por actores, especialmente la esclava y la virreina.

Dos de las obras ganadoras del Premio Nacional de Teatro Sor Juana Inés de la Cruz, convocado en 1995 por el Instituto Mexiquense de Cultura, fueron *Este amoroso tormento* (1995) de Ángela

⁵⁴ Emilio Carballido, “Engaño colorido con títeres”, en *Engaño colorido con títeres. Pasaporte con estrellas*, pp. 7-50.

Galindo y *Una Juana sin cruz* (1995) de Edgar F. Carbajal.⁵⁵ La obra de Galindo plantea la vida de sor Juana, a partir del momento en que se le exige deshacerse de sus pertenencias “humanas”, es decir, su biblioteca y sus instrumentos científicos y musicales, además de que se le sugiere no escribir más sobre asuntos profanos.

Galindo imagina a sor Juana en este instante, sorprendida por el recuerdo de su pasado a medida que se desprende de los objetos. Teatralmente, aunque el recurso del presente que descubre el pasado es similar al empleado por Urueta o Carballido, la novedad de Galindo radica en que Juana se convierte en espectadora del pasado que se desarrolla frente a su mirada, en su propia celda y con una Juana que es al mismo tiempo ella y otra. No hay más que el espacio de su celda y, dentro de este sitio, Juana que observa su propia vida. En la obra sólo intervienen personajes femeninos y está construida en un acto compuesto por 39 escenas, que se suceden rápidamente.

Por su actitud, las mujeres que pueblan la escena se pueden dividir en dos grupos: las que desprecian a Juana (la abadesa; Catalina, la hija de Leonor; otras damas de la corte), y las que la aman. Entre las últimas, y uno de los motivos centrales, sobre los que se desarrolla la pieza, está el amor de las virreinas, Leonor y María Luisa, por Juana. Ambas ligadas a ella y —para la historia de México y de sor Juana—, con una vida con sentido gracias a la persona y la obra de la monja. En contra de toda interpretación anterior, Galindo imagina que Juana ingresa al convento a petición de Leonor, quien celosa de dejar a la amada, cuando debe regresar a España y, en apariencia, temerosa del futuro de Juana sin su protección, no desea dejarla sola en el mundo. Juana accede en contra de su propia voluntad. Más tarde, Juana conoce a María Luisa y el amor vuelve a encenderse. Llega el momento en que María Luisa también debe partir, lleva consigo la obra literaria de la amiga y un retrato que le ha mandado hacer, además, le promete que buscará la manera para que Juana sea transferida a un convento en España. Promesa que no llega a cumplirse.

Galindo enfrenta con su obra sin obstáculos, sin censura, el amor entre mujeres. El lesbianismo atribuido a Juana y las virreinas que hemos visto aparecía en otras obras y discutido en otros tantos estudios,⁵⁶ se manifiesta en la obra de Galindo de manera abierta, sin

⁵⁵ Ángela Galindo, *Este amoroso tormento*, pp. 7-52. Edgar F. Carbajal, *Una Juana sin cruz*, pp. 53-106.

⁵⁶ Señala Paz al respecto: “La hipótesis que acabo de esbozar [la del amor-amistad platónico] no excluye necesariamente la existencia de tendencias sáficas entre las

ambigüedades, quizá hasta un poco idealizado. Muchas de las escenas, en esta obra, que desarrollan los afectos entre sor Juana y las vi-reinas emplean los textos poéticos de la monja a ellas dedicados.

Edgar F. Carbajal en *Una Juana sin cruz* (1995) construye un drama en donde la protagonista, Juana, llamada en la obra “Muchacha”, vive sucesos semejantes a los de la monja, pero en el México del momento en que se escribe la obra. Así, los intereses de la “Muchacha”, desde niña, son reprimidos por su Madre quien, horrorizada por los gustos de su hija —la lectura, la escritura, el deseo de apartarse de los demás, su desinterés en el matrimonio—, la convence de que necesita ayuda psiquiátrica y acaba recluyéndola en un hospital. El médico y las enfermeras se dan cuenta de que la joven no sufre ningún trastorno pero que su permanencia en el hospital es conveniente pues es fuente de ingresos económicos, gracias a la posición social de la familia de la Muchacha. Esta versión “moderna” sobre sor Juana cuestiona entonces algunas ideas contemporáneas sobre la educación de la mujer, su conducta, sus opciones: ¿se acepta hoy en México a la mujer que decide no casarse, no tener hijos, dedicarse a la vida intelectual? ¿En qué estratos sociales puede ser esto posible? ¿A qué se expone la mujer que decide hacer una vida de este tipo?

La figura y la personalidad de sor Juana a fines del siglo XX, también son un elemento con el que arma Jesusa Rodríguez su *Sor Juana en Almoloya. (Pastorela Virtual)* (1995).⁵⁷ La pieza, publicada en 1995, se desarrolla en el año 2000. El Partido Acción Nacional (PAN) ha llegado al poder y Juana ha sido encerrada en la prisión de Almoloya por “librepensadora”. Emplea para trabajar una computadora y se ve obligada a escribir, en su contra, a favor del parti-

dos amigas, tampoco las incluye. Sobre esto es imposible decir algo que no sea una suposición: carecemos de datos y documentos. Lo único que se puede afirmar es que su relación, aunque apasionada, fue casta” (Octavio Paz, *Sor Juana...*, p. 287). Georgina Sabat de Rivers comenta: “Sor Juana le dedicó a la condesa, su querida amiga [...] muchas composiciones [...]. No le dijo explícitamente a María Luisa, como lo hizo a la muerte de la marquesa de Mancera, que ella hubiera influido su lira; le confesó que *toda* su obra se la debía a ella en el soneto que comienza: ‘El hijo que la esclava ha concebido’. Esto no se refiere al hecho, sino tangencialmente, de que la condesa de Paredes le fuera a publicar su obra [...] se refiere a que [...] María Luisa había sido la fuerza creadora del genio de la poeta, incluyendo las composiciones escritas antes de conocerla” (Sabat de Rivers, “Mujeres nobles...”, p. 14). Antonio Alatorre comenta: “Gracias a María Luisa escribió Sor Juana lo mejor de su obra, aquello que hace que siga teniendo lectores. [...] María Luisa fue el cómplice perfecto de su sueño” (Alatorre, “Sor Juana y los hombres”, p. 15).

⁵⁷ Jesusa Rodríguez, “Sor Juana en Almoloya”, en *Debate feminista*, pp. 395-411.

do. La farsa juega con la corrupción del poder político, del poder intelectual, con los versos de la monja, con la vida académica y artística de México, con el travestismo y las inclinaciones sexuales. Sor Juana, quien espera la sentencia final sobre su caso, y con ello, su libertad, no la obtiene, tampoco su obra puede ser divulgada. Juana, una vez más, en el mundo moderno, es sentenciada e incomprendida, por ser demasiado inteligente.

Ángel de mi guarda (1995) de Adam Guevara es una obra ácida en donde las alusiones a la política nacional, a las figuras públicas del ámbito de la cultura se hacen en el tono del *sketch*.⁵⁸ La obra fue escrita “simultáneamente a su puesta en escena” y estrenada en diciembre de 1995, la producción corrió a cargo de la Universidad Autónoma del Estado de México.⁵⁹ En la obra intervienen cuatro personajes: Juana, El Ángel, El Hada y Sor Juana. Juana habita en un espacio descrito de la siguiente manera:

Los muros desnudos y envejecidos del lugar, evocan más una celda monacal que una habitación. No hay puertas, una sola ventana lateral nos deja ver el extremado grosor de los muros. Una plancha de piedra que sirve de camastro, una mesa rústica, una silla y un banco. Nada más.⁶⁰

La joven está a punto de suicidarse, ahorcándose con una cuerda que cuelga de una viga en el techo. Justo en el momento en que está por colgarse, un ángel entra por la ventana e interrumpe el salto a la muerte de la joven. Se trata de un “ángel” que tanto en su aspecto visual —cuerpo, alas, indumentaria, “sexo”—, como en su comportamiento difiere de las nociones plásticas e ideológicas convencionales que se tienen sobre los ángeles: es una mujer, viste con extrema pobreza, su pelo está en desorden, las alas son “unas pequeñas protuberancias mal emplumadas”,⁶¹ su trato es cordial, en absoluto solemne, su lenguaje coloquial en el estereotipo y tono de la mujer joven de barrio urbano: desenfadado, festivo, grotesco. El Ángel interviene para impedir que Juana se suicide, no encuentra ninguna razón válida para hacerlo, no tiene ningún problema que la haga distinta a miles de personas de su clase social, sexo, edad, posibilidades económi-

⁵⁸ Adam, Guevara, “Ángel de mi guarda”, en *Siete obras de teatro*, pp. 450-512.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 451.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 452.

⁶¹ *Idem.*

cas en México y, por tanto, sufre lo que muchos y muchas: pobreza, abandono, hambre, abusos, falta de amor, de educación.

El Ángel le dice que, en su propio mundo, las cosas no son tan diferentes: hay clases sociales entre los ángeles, las ángeles mujeres viven marginadas y sometidas bajo el dominio de los ángeles hombres, sus opciones de vida son tan escasas y miserables como el de las mujeres en la Tierra.

El Ángel tiene ganas de vivir alguna de las experiencias humanas sobre las cuales le han contado, particularmente, las relaciones sexuales y las borracheras, y entretiene a Juana con esas y otras historias sin que logre que recapacite sobre el suicidio. Juana, pues, se prepara de nuevo para colgarse de la soga cuando aparece el hada madrina de Juana quien acude a remediar la incapacidad del Ángel para evitar la muerte de Juana. El Hada desprecia a Ángel. Ángel y Hada discuten entre sí: cuestión de clases sociales, pleitos de mujeres, visión del mundo, ofrecimientos miserables de mejores condiciones de vida para la joven, razones insuficientes para alejar a Juana de su deseo de muerte. El Ángel no cree en las posibilidades del Hada para conceder deseos, para probarlo el Hada le ofrece un deseo al Ángel quien cumple así su curiosidad por emborracharse. Con el Ángel borracho —y en cierta medida también los otros dos personajes, se emborrachan todas— la escena insiste en la mofa de autoridades públicas, instituciones, planes del gobierno, etc. En el colmo de la borrachera del Ángel, el Hada intenta deshacerla y lo que logra es bajar, relativamente, la embriaguez del Ángel, y sin saber cómo ni por qué “revive” a sor Juana Inés de la Cruz, quien aparece en la escena.

Sor Juana no entiende qué pasa, por qué está ahí, para qué. El Hada, después de que el Ángel le explica quién es sor Juana, decide que es un excelente producto comercial: hay que vender su imagen, a lo que el Ángel se opone. Ambas le hablan a sor Juana de los avances tecnológicos y de la distinta situación de la mujer en la época en que ahora, de casualidad, ha aparecido; le dicen también que está muerta. Sor Juana, deslumbrada por las oportunidad que tiene de estar viva y por conocer el mundo que se le describe, decide quedarse, se despoja de sus hábitos de monja, quiere descansar de lo que ha sido. Ella misma “desacraliza” su propia imagen pues se siente mejor así y se dispone a vivir una vida nueva: “[...] quiero seguir aprehendiendo, sumergirme en los secretos de todos esos inventos de los que el Hada me habló! ¡Quiero penetrar el cosmos, saber, sa-

ber más, y más...!”.⁶² La monja le pide a Juana que cambien de lugar, Juana desea morir y ella vivir. Sor Juana se cambia de vestido y sale de escena, Hada y Ángel siguen discutiendo y se alejan, Juana, sola, se acerca de nuevo a la sogá.

En la pieza teatral de Guevara, los tres personajes que han aparecido en la vida de Juana: Ángel, Hada, sor Juana, parecen producto de su propia fantasía, lo que con ellos ahí ocurre, todo es producto de la imaginación de Juana, del titubeo ante la ejecución de su propia muerte. ¿Puede haber otras opciones, y no la de la muerte, en el mundo miserable en que vive? La alternativa “real”, lejos de ideologías religiosas o fantasías de mercado, agentes externos, parece vislumbrarse en la actitud personal del individuo, en su curiosidad, en su enfrentamiento al mundo de lo cual el ejemplo es sor Juana. La vida de sor Juana, quizá no fue muy distinta a la de las razones que esgrime Juana para suicidarse, pero la posibilidad de vivir y con ello poder acercarse al conocimiento y al arte que genera la humanidad son motivos suficientes para amar la vida. Sor Juana en la pieza de Guevara descubre que como mujer en el mundo contemporáneo, aún con todos los obstáculos que pueda haber, tiene posibilidades de ejercicio intelectual y artístico impensables en el mundo en el que vivió. Buena oportunidad, entonces, la de intercambiar su cuerpo muerto para tomar la vida del cuerpo de una mujer que hundida en la depresión no ve más elección que la muerte. La fantasía de Juana, al pensar en el ejemplo que construye sobre sor Juana, podría modificar su propia actitud. La pieza deja el final abierto ¿se suicida? Juana sola en el escenario “avanza hasta la sogá y clava su mirada en ella, mientras va descendiendo la luz hasta el oscuro final”.⁶³

Como en la pieza de Medina, la de Guevara no escarba en la intimidad sexual de sor Juana, ni insisten en lo agobiante del mundo en que vivió. Su portentosa vida intelectual, el modo de enfrentar su entorno, los finos matices de la sensibilidad e inteligencia que brotan en su poesía y en su prosa son muestra de la capacidad humana, y en este caso, femenina, de buscar soluciones fundadas en las aptitudes más encomiables del ser humano. Sor Juana deviene en estas obras bandera ideológica de libertad de espíritu, de pensamiento, de creatividad.

Dentro del mismo orden de ideas de la pieza de Jesusa Rodríguez, se podría ubicar la pieza de Guillermo Schmidhuber, *La se-*

⁶² *Ibid.*, pp. 500-501.

⁶³ *Ibid.*, p. 507.

creta amistad de Juana y Dorotea (1999).⁶⁴ Schmidhuber traza un paralelo de vida entre la investigadora norteamericana Dorothy Schons y la monja jerónima y declara: “Como parte de mis investigaciones sobre Sor Juana, entré en contacto con los escritos de Dorothy Schons, la primera profesora norteamericana que se interesó en estudiar su obra”.⁶⁵ Ambas fueron incomprendidas y, de algún modo, despreciadas en su época, no obstante que medien entre ellas casi 300 años de distancia. La condición femenina en un mundo de hombres ¿ha cambiado, si comparamos los casos de una mujer excepcional de la segunda mitad del siglo XVII y una intelectual de la primera mitad del XX? Dorothy Schons (1898-1961) fue la primera mujer que obtuvo un doctorado en Literatura Hispanoamericana en Estados Unidos y una de las primeras mujeres que, en contra de los intereses de su ámbito académico, se dedicó al estudio de vida y obra de sor Juana. Schmidhuber se interesó en la vida de Dorothy Schons y señala:

El autor elige algunos asuntos en las vidas de ambas y los compara: el interés por el trabajo intelectual y la lucha por hacerse de un sitio en un medio adverso; las relaciones con el padre; la opción, en la mujer, de una vida al margen de los modelos convencionales de esposa y madre. Para Schmidhuber, en ambos casos, la vida que vivieron, al margen del valor que tuvo para ellas en su intimidad y después para el mundo, los estudios y el crecimiento intelectual fueron un doloroso obstáculo en su relación con los otros. El reconocimiento vino mucho tiempo después. Esa “amistad secreta” en siete escenas, está desarrollada con maestría, fuerza dramática y un atractivo juego teatral.

María Eugenia Leefmans publicó en el 2000 *La metamorfosis de Inés*, entremés en seis cuadros.⁶⁶ La obra retoma el momento en que Juana decide entrar al convento. La razón, sugerida, quizá un desengaño amoroso, quizá una violación. La pieza recrea el mito de Cenis, la doncella que, ultrajada por Poseidón, y cansada de ser mujer, le pide al dios que la ha violado que la convierta en hombre y toma entonces el nombre de Ceneo.⁶⁷ Leefmans juega con el mito,

⁶⁴ Guillermo Schmidhuber de la Mora, *La secreta amistad de Juana y Dorotea*.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁶ María Eugenia Leefmans, *La metamorfosis de Inés*.

⁶⁷ “Ceneo, Cenis. Uno de los Argonautas. Su historia es curiosa: Cenis era hija de Dorono de Lapites y un día fue hallada por Poseidón, que enamorado de ella, la poseyó. Como paga del acto pidió que la mudara en un luchador invulnerable. No quería seguir siendo mujer. Poseidón accedió y la mudó en varón. El nombre se convir-

con el conocimiento de la Inés de su pieza del mito griego, con el nombre de Cenís y de Inés, con algo que le ocurre a Inés en palacio (¿violación?), con los disfraces, con su ingreso al convento, con cierta información documental, con una parte de las ficciones literarias que creó,⁶⁸ con las palabras de Juana en el romance con que responde a un caballero del Perú y que dicen: “Yo no entiendo de esas cosas; / sólo sé que aquí me vine / porque, si es que soy mujer, / ninguno lo verifique”.⁶⁹

En palacio las damas juegan al amor, lo mismo que los caballeros. En el juego los disfraces ocultan y revelan. Los personajes son y no son lo que quieren ser. La fábula griega resulta un muy afortunado vehículo de las razones abiertas, ocultas o ambiguas de Juana en esta interpretación de lo que la llevó al convento. Pasar del palacio al convento, y de ser mujer a ser “un cuerpo neutro, o abstracto”⁷⁰ parece obedecer en la Inés del entremés de Leefmans a una experiencia personal, no exenta de influencias literarias.

Transfiguraciones de sor Juana (2000)⁷¹ de Miguel Sabido es una “obra [en dos actos] planeada y escrita desde la óptica de un ‘teatro estudiantil’,⁷² pero que según el autor ‘[...] también puede y debe ponerse profesionalmente’”.⁷³ Sobre su producción artística en relación con la figura de sor Juana, Sabido declara: “Mi devoción, como la de todos los mexicanos, por Sor Juana es enorme. Creo que soy el único dramaturgo que ha escrito tres obras de teatro, cuatro

tió en Ceneo. Tan bien lo hizo en la guerra, que sus conciudadanos lo eligieron su rey. Sin embargo, aún tuvo un hijo: fue Corono, que más tarde había de matar Heracles. Envalentonado con su mudanza de sexo obligó a los de su vasallaje que le rindieran culto. Cuando Zeus lo supo mandó a los centauros que lo mataran. No pudieron ni cinco ni seis, porque las armas al dar en el cuerpo del atacado rebotaban contra ellos. Un centauro que no había sido herido pudo darle un golpe en la cabeza y lo derribó. Después acumuló leños sobre el cuerpo y quedó sofocado. Se mudó en un ave que es de alas grises y grasosas. Cuando fueron a sepultar su cuerpo, había vuelto a ser femenino. Hay variantes en el relato, pero lo fundamental se mantiene”, Ángel María Garibay K., *Mitología griega*, p. 71.

⁶⁸ En el Neptuno Alegórico, sor Juana juega poéticamente con el título del marqués de la Laguna. Aunque el virrey de la pieza de Leefmans es el marqués de Mancera, a la autora le resulta útil deslizar las alusiones al agua del título del marqués de la Laguna, al marqués de Mancera.

⁶⁹ Sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, vol. I, p. 138.

⁷⁰ *Idem*.

⁷¹ Miguel Sabido, “Transfiguraciones de Sor Juana”, en *Teatro. Tres retratos femeninos*, pp. 189-270.

⁷² *Ibid.*, p. 191.

⁷³ *Ibid.*, p. 192.

programas independientes de televisión y una serie de trece capítulos con ella como protagonista”,⁷⁴ y en nota a pie de página señala:

Las obras son esta pastorela [se refiere a *Pastorela de Sor Juanita o virreinal*], Las máscaras de Sor Juana, publicada en el volumen *Teatro. Tres retratos femeninos* [en la edición lleva por título: *Las transfiguraciones de Sor Juana*] y *Combate teológico*, diálogos entre Sor Juana y su confesor.⁷⁵

En *Transfiguraciones de sor Juana* se celebra un congreso académico sobre sor Juana, en donde participan estudiosos de la vida de sor Juana y los estudiantes de la institución en donde el congreso se lleva a cabo. Miguel Sabido aparece como uno más de los personajes y es descrito de la siguiente manera: “Veintisiete años. Una gran cabellera. Escribió la obra pero no cree que tenga la verdad absoluta. Nunca es agresivo, más bien tiende al lirismo. Es un personaje inventado, que conste, de ninguna manera me reproduce”.⁷⁶

A diferencia de los estereotipados estudiosos que aparecen en la obra, el personaje de Sabido, atento a los estudios sobre la vida de sor Juana y a su obra, se muestra como el más informado, equilibrado y abierto al dar su propia versión de las razones que pudo haber tenido sor Juana en decisiones fundamentales en su vida: no casarse, ingresar al convento, mentir sobre algunos aspectos de su vida, todo por proteger a su familia y poder dedicar el mayor tiempo posible al conocimiento. Fragmentos sobre la vida de sor Juana se intercalan en varios momentos de la obra y en ellos se subraya el aspecto “teatral” de la “reconstrucción” del hecho. En estas escenas con sor Juana y sus contemporáneos se muestran, entre otros, el momento en que sor Juana despidió a Núñez de Miranda como su confesor, y en donde le pide a su madre que le diga quién es su padre y si ella es hija natural, “de la Iglesia”. Sabido, basado en las aportaciones de los estudiosos, crea su propia interpretación de la vida de sor Juana y explica las decisiones de la monja fundadas, entre otros asuntos, en el amor por su madre y su familia. El personaje Miguel Sabido y el autor de la obra, Miguel Sabido, insisten, finalmente, en que cada

⁷⁴ Miguel Sabido, “Pastorela de Sor Juanita o Virreinal”, en *El libro de las pastorelas*, p. 111.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ M. Sabido, *Transfiguraciones de Sor Juana*, *op. cit.*, p. 202.

lector de la obra de sor Juana “[...] invente a la Sor Juana que crea. Esa será la verdadera”.⁷⁷

En este apurado recorrido por dieciocho piezas y más de un siglo de dramaturgia en México, la imagen de sor Juana no puede evitar, afortunadamente, ser construida a través de la mirada que la observa y recrea, y los patrones de lo que se ha considerado que es, o puede ser, no sólo sor Juana, sino, la mujer. De las dulces Juanas enamoradas y engañadas, valientes, aunque sometidas, de las piezas de Rosas Moreno, Jiménez Rueda y Granja Irigoyen, para quienes el camino de la honra radica en su renuncia al amor, pasamos a los retratos más complejos de Novo, Urueta, Castellanos y Elizondo, en donde se subraya su valor intelectual, su potente vena poética, su ironía y su desengaño ante el amor, fortalecido precisamente por su inteligencia.

Las piezas de los últimos veinte años añadirán matices a la intrincada figura de sor Juana: su ejemplo como mujer intelectual desplazado al siglo XX, en donde las alternativas parecerían no ser muy distintas de las del siglo XVII; la curiosidad por penetrar su vida sentimental y sus inclinaciones sexuales, la vida que desea imitar a la literatura.

Las imágenes de sor Juana que nos ofrece la dramaturgia mexicana están ligadas a las visiones del mundo e inquietudes de cada periodo histórico y de los creadores. Los dramas que hemos visto definen, redefinen, buscan o no verdades, y crean interpretaciones de la imagen de una sor Juana “real” destinada a ser siempre esqui-va y multifacética.

Bibliografía

I. Obras dramáticas

Carbajal, Edgar F. “Una Juana sin cruz”, en Ángela Galindo / Edgar F. Carbajal, *Este amoroso tormento. Una Juana sin cruz*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1997.

Carballido, Emilio. “Engaño colorido con títeres”, en *Engaño colorido con títeres. Pasaporte con estrellas*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1997.

Castellanos, Rosario. *El eterno femenino*. México, FCE, 1975.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 268.

- Elizondo, Carlos. *La décima Musa. Homenaje en doce cuadros a Sor Juana Inés de la Cruz*. México, Imprenta Carma, 1979.
- . *El sueño y la agonía. Obra dramática en siete cuadros, basada en la vida de Sor Juana Inés de la Cruz*. Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.
- Galindo, Ángela. “Este amoroso tormento”, en Ángela Galindo / Edgar F. Carbajal, *Este amoroso tormento. Una Juana sin cruz*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1997.
- Granja Irigoyen, Agustín. “El tápalo de la virreina”, en *Trilogía dramática*. México, Herrero Hermanos, 1923.
- Guevara, Adam, “Ángel de mi guarda”, en *Siete obras de teatro*. Toluca, UAEM, 1997.
- Jiménez Rueda, Julio. “Camino de perfección (Tríptico de la vida de Sor Juana Inés de la Cruz)”, en *Sor Adoración del Divino Verbo*. México, E. Gómez de la Puente editor, 1923.
- Leefmans, María Eugenia. *La metamorfosis de Inés*. Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 2000.
- Medina, María Luisa. “Tren nocturno a Georgia”, en *El nuevo teatro*, selección e introducción de Víctor Hugo Rascón Banda, México, Ediciones El Milagro/Conaculta, 1997.
- Novo, Salvador. “Sor Juana y Pita”, en *Diálogos*. México, Organización Editorial Novaro, 1970.
- Rodríguez, Jesusa. “Sor Juana en Almoloya”, en *Debate feminista*, año 6, vol. 12, oct. 1995.
- Rosas Moreno, José. “Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. XVIII. Dramas románticos de tema novohispano (1876-1882)*, ed. Yolanda Bache. México, Conaculta, 1995.
- Sabido, Miguel. “Transfiguraciones de Sor Juana”, en *Teatro. Tres retratos femeninos*, México, Escenología/ Instituto Mexicano de Estudios de la Comunicación, 2000.
- . “Pastorela de Sor Juanita o Virreinal”, en *El libro de las pastorelas*, México, Instituto Mexicano de Estudios de la Comunicación/ Escenología, 2000. Editada también como “Versión 2003” con el título de “Sor Juanita vs. los diablos panzones”, en *Tramoya*, Nueva Época, núm. 79 (abril/junio) 2004.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *La secreta amistad de Juana y Dorotea*. Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1999.
- Urueta, Margarita. “Confesiones de Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Teatro Mexicano*, 1969, comp. de Antonio Magaña-Esquivel. México, Aguilar, 1972.

2. Obra citada

- Alatorre, Antonio. "Sor Juana y los hombres", en *Estudios*, núm. 7, 1986.
- . "Introducción", en Amado Nervo, *Juana de Asbaje*. México, Conaculta 1994.
- . Sor Juana a través de los siglos (1668-1910). México, El Colegio de México/El Colegio Nacional/UNAM, 2007.
- Bache, Yolanda (ed.). *Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia. XVIII. Dramas románticos de tema novohispano (1876-1882)*. México, Conaculta, 1995.
- Calleja, Diego, S. J. "Vida", en Amado Nervo, *Obras completas*. Vol. VIII. Juana de Asbaje. Madrid, Biblioteca Nueva, 1928.
- . "Vida", en Amado Nervo, *Juana de Asbaje*, intr. de Antonio Alatorre. México, Conaculta, 1994.
- . *Vida de Sor Juana*. Notas de Ermilo Abreu Gómez. Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*. 4 vols. México, FCE, 1951-1957.
- El teatro en México: bianuario 1990-1991*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, 1993.
- El teatro en México: bianuario 1994-1995*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, 1996.
- Garibay K., Ángel María. *Mitología griega*. México, Porrúa, 2000.
- Jiménez Rueda, Julio, *Sor Juana Inés de la Cruz en su época (1651-1951)*. México, Porrúa, 1951.
- Luciani, Frederick. "Recreaciones de Sor Juana en la narrativa y teatro hispano/norteamericanos, 1952-1988", en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Sara Poot Herrera. México, El Colegio de México, 1997.
- Magaña-Esquivel, Antonio. *Medio siglo de teatro mexicano [1900/1961]*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.
- Maza, Francisco de la (ed.). *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*. México, UNAM, 1980.
- Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, Méndez Plancarte, Alfonso y Alberto G. Salceda (ed., prólogo y notas), 4 vols. México, FCE, 1951-1957.

- Nervo, Amado. *Obras completas. Volumen VIII. Juana de Asbaje*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1928.
- . *Juana de Asbaje*, intr. de Antonio Alatorre. México, Conaculta, 1994.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México*, 3a. ed. México, Porrúa, 1961.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, 2a. ed. México, FCE, 1983.
- Puccini, Darío. *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*, 2a. ed. México, FCE, 1997.
- Sabat de Rivers, Georgina. “Mujeres nobles del entorno de Sor Juana”, en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Sara Poot Herrera. México, El Colegio de México, 1997.
- Tenorio, Martha Lilia, *Los villancicos de sor Juana*. México, El Colegio de México, 1999.
- . “Sor Juana a través de los siglos”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LVI, núm. 2, 2008.